إشكالية الحداثة

«محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية»

د. عبدالرحمن عبدالسلام محمود*

«وضعية المصطلح»

تقديم

«كم يتطلب أدنى تفكير من شقاء، كم تتطلب فكرة واحدة من ميتات حقيقية؟»[1]. عبارة أنجزها «ريجيس دوبريه» ليكشف بها عن فداحة الطاقة التي يبذلها ذاك المتكبد عناء البحث والمتغشي وعثاء سفر دؤوب في دهاليز الفكر والإبداع.

وهي، على بساطتها ووضوحها، عميقة، لأنها تختزل إجراءات متعددة لا يدرك ثقل وطأتها إلا من كابدها وعيا ومعايشة، ومع هذا، فالعبارة مكتنزة بكثافتها التي تعري ومضة التواضح التي يتسربل بها الباحث الجاد إزاء إشكالياته التي تخضع للمجهر قيد البحث والتمحيص.

نلقي بالسالف رغبة منا في توطيد النفوس وتهييئها لما هي مقبلة عليه من تلقي إشكاليات مشتبكة وزئبقية تتسم بالمرونة المفرطة والروغان الباذخ حتى ليصعب معها الاحتراس والاحتراز، بقدر ما يتعصى معها الإحاطة والإحكام ليتسنى الوصول إلى نتائج نهائية أو مقولات ثابتة أو قوانين ذات ديمومة راسخة تقاوم فاعلية التدمير الزمني.

هذه الإضاءة التي نطرحها بغية تفكيك المسالك الوعرة وتنوير دروبها، مهمة بما تحمله من توازيات مع إشكاليتنا الزئبقية وهي «الحداثة»، تلك الكلمة التي تتجذر قدما حتى باطن التاريخ الشعري العربي، مثلما تكتظ بآنية متوهجة تتجاوز بها سياقات الحاضر إلى أطر المستقبل وآفاقه المترامية.

---

* كلية الألسن ـ جامعة عين شمس ـ مصر.

ولعل كلمة «إشكالية» تطرح من النصاب الدلالي ما ينبغي أن يؤخذ عنها، إذ «الحداثة» ليست «قضية» واضحة المعالم ومحددة الأركان جوهرا وأطرافا، وإنما هي «إشكالية» كبرى تتخطى كونها قضية مفردة إلى حيث التشعب والاشتباك في الرؤى والأفكار والإبداع والتلقي. إن الحداثة مركز للاجتهاد الفردي بقدر ما هي مركز للجدل والصدام. ولعل فردية الاجتهاد في صياغة سياقاتها ورؤاها، ووضع صياغاتها وتقنين النواميس البانية والحاكمة لها... هي مرد هذا الصدام وبؤرة الجدل العنيف الذي تفجر منذ زمن ليس بقريب ومازالت جمراته في توهج وانتشار كل يوم، ذلك أن «الحداثة في آفاق الوعي الذي صاغها، ليست مجرد إنتاج نص شعري حديث، بقدر ما هي الطموح لإنضاج تجربتها في بنية اقتصادية ـ اجتماعية ـ ثقافية شاملة»[٢]، من ثم فهي، في الختام، طرح أو فرز أصيل لوعي نخبة ذات حساسية متوترة بما تدفعه من بؤر متشظية لإشكالات متناقضة ومتباينة، ولعل مكمن المشكل في الوعي الحداثي المشتبك والمتناقض لا يُرد إلى ما طرحه من قضايا قدر ما يكمن في القضايا التي فر منها وحلق فوقها إن إهمالا أو تعمدا. لقد دخلت الحداثة حومة «تعقيدات طرحت مشكلاتها دفعة واحدة، وزجتها في أزمات عميقة حادة مع مشكلات الواقع واللغة والتقدم والتخلف والتراث والإبداع والانتماء الثقافي والهوية القومية الحضارية»[٣]. وكان هذا كله غارقا في حمى صراعات أيديولوجية وسياسية ملتهبة وإن حافظت، كلها، على القاسم الرئيس من المعرفي والثقافي فيما بينها. في إشارة أخرى، فإن محاولات التقوقع والاحتماء بالمذهبية، كالماركسية والقومية الوجودية والليبرالية التغريبية... على ما فيها من تناقضات لم تفقد وشيجة الوحدة المعرفية والجمالية التي تنعكس على ماهية الإبداع الشعري. ولعل المسكوت عنه، في هذا الزخم، هو غفلان الحساسية أو الاستثنائية التاريخية لعقدي الخمسينيات والستينيات حيث تعاريج الخط العروبي ذات ثنايا حادة. فالواقع الذي كان يعاني مخاض تحولات جذرية عبر جميع مستوياته وجملة بنياته، كان، في الآن ذاته، خاضعا لموجات مد قادرة على الرج والتحطيم، بل النفاذ والتغيير، فخطابات النهضة والمعاصرة والحداثة والمثاقفة، أيا كان تصنيفها، وعلى الرغم من تجاورها، كانت تعمل بقوة في جسد الواقع الذي يستشرف ومضات التحول إلى نقيضه سواء حداثة غربية أو بعثا عروبيا أو تماهيا مع الوعي الشيوعي، وهذا لباب الإشكالية وكبد حقيقتها، كما هو لباب التزأبق وجوهر التفلت والروغان في آن.

لهذا نعي بحذق أن مركبنا خشن، وأن مرتقانا صعب عسير، ونأمل أن تخلو الجرأة بمغامرة البحث في مثل هذه العثرات من النزق بقدر ما تحمل من وهج الحمية والحماس لإضاءتها وتفكيك معضلاتها المزمنة. من ثم نسمح للأسئلة بالتوقد والانصهار. ما الحداثة؟ ما حدود وضعية المصطلح؟ ومدى تاريخيته؟ وكيف نقارب تعدده ونصل بين المتنافرات؟ وما مفهوم الشعر الحداثي؟ كيف يبنى، وما وظيفته؟ وما هي المرجعيات المؤثرة في الوعي الحداثي؟ كيف

وفدت إلى الواقع العربي؟ وكيف تجاورت وانصهرت على الرغم من تباينها وصراعها؟ وأخيرا فإن جدل الأسئلة لابد أن يتطاول ليبحث كنه تقنيات الحداثة التي تفردت بها وجعلت منها كيانا شعريا متميزا بمرجعياته الأيديولوجية والمعرفية ورؤاه الفكرية ومثله الجمالية؟ لهذا فإن حيثيات اللغة والأسطورة والرمز والقناع والصورة والدراما والموسيقى، تطرح كتقنيات شعرية حداثية لها مذاقها الفني الخاص الذي يحتاج إلى مساءلة وتحليل. وهو ما نبتغي مقاربته ونتغيا تفصيله. وإذا كنا سنرجئ هذه المباحث إلى حيث جغرافيتها من هذا الكتاب فإننا نبادر في هذا المبحث بطرح إشكالية المصطلح الحداثي على النحو التالي.

• وضعية المصطلح

لا نمتري في أن وضعية المصطلح حين نتغيا مقاربتها في حقول الشعر والمعرفة والثقافة... تمثل إحدى الإشكالات المتفاقمة نظرا لما تتسم به من تعدد يصل حد التزاحم حينا والتباين حينا آخر، ولعل مرجعية ذلك تكمن في تنوع المشارب وتعدد المُعُن، بما يجعل من الروافد الثرة تيارات واقعة في جدل تصادمي، وهذا مشكل إن كان يمثل مظهرا آنيا لوعي أمة تنبعث من رمادها متلمسة خطى الثبات وصياغة الهوية وتميزها، إلا أن الأمل منعقد في الوصول به، أي المشكل، إلى حالة تصفية توضح حدود الدلالات الاصطلاحية بما يجعلها منجزة في الإحاطة بما يندرج تحتها والدلالة عليه إذ من شروط المصطلح أن «يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي له»(٤)، وهذا أمر لا نماري في بلوغ أهميته، فلقد قيل «إن المصطلح، أي مصطلح، ينتمي دون ريب إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي يولد فيه، ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللون المعرفي الذي يقتضيه ويلتزمه»(٥). إن له «تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها»(٦). وأين الحداثة من هذا! فمفهومها الآني، منذ أمد بعيد، رجراج يتأبى على التماسك والتحديد مما يجعل منها مجرد رؤية هي «بمنزلة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك. وقد يصل التباين في الرؤى إلى درجات من التناقض، بحيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب «اللاعروبة» أي أنها انقلاب في المضامين وتمرد في الموضوع، بينما قد يرى آخر أن الحداثة مرادف اصطلاحي للبديع، أي أنها تحول في الشكل الفني وفي طرق الأداء. وبين هذا وذاك آراء تقترب من أحدهما أو تبتعد بحسب درجات الانتماء الفكري، وعلاقة المتحدث مع الزمن الشامل، أو العصر الوقتي أو مدى ميله إلى التوفيق بين الطموحات كافة»(٧).

ونحن نبادر، الآن، بطرح أولي مفاده أن الحداثة من حيث كونها مصطلحا لا يتسم بالترجرج وحسب، وإنما يتصف أيضا بالشمولية والتعميم، فثناياه تحوي عددا من المصطلحات التي

تنعقد في خيط تصاعدي ينبثق من العتبة السفلى - على حد قول محمد بنيس[٨] - وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا. وبين الأدنى والأقصى تقبع أسئلة متوقدة، وجدل صاخب لايكف عن الصدام والتشظي.

وإذا كنا سنرجئ الصياغة النهائية التي تتراءى لنا في مسألة الحداثة إلى حيث العجز من هذا المبحث، فإن مقاربة المصطلحات وفحص دلالتها وتاريخيتها أمر بالغ الأهمية نتصدى له الآن.

يرجعنا المنحنى التأصيلي للحداثة إلى مقولة أبي عمرو بن العلاء الشهيرة: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته»[٩]. والعبارة بتاريخيتها تنبئ عن الجدل التليد بين القديم والحديث، غير أن فحصها وتقريها يشيران إلى مدى التذبذب الذي يعانيه أبو عمرو بوصفه مثالا للمثقف العربي العابئ بأمور الإبداع في أوانه والمتصدي لقضاياه بالحكم والتقييم، وهي في فحواها التحتي تومئ إلى تلك الرجة التي تلقاها أبو عمرو من الإبداع الشعري المحدث في عصره، وهي رجة أوشكت على زعزعة هيبة النموذج الأمثل الساكن في ذهنية المتلقي قراء ونقادا معا، فليس بخفي أن الشعر الجاهلي ظل يمثل المثال الجمالي والفني من دون منازعة آمادًا مترامية. والمتأمل للحس النفسي لأبي عمرو يدرك احتدام الصراع بين المثالين الجماليين اللذين يطرحهما القديم والمحدث وما يحملان من جدل، ولعل أبا عمرو كان يخفي في نفسه استلطافه المحدث أو تفضيله، ولكنه خشي عقبى الاصطدام بالنموذج ذي السلطان الكامل، فآثر أن يلمح تاركا الباب مواربا، ولكن في نهاية الأمر، فإن عبارته لا تكشف عن نوعية الصراع فحسب، وإنما تؤصل للفكر الحداثي الذي بزغ على يد العباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد وعلي بن الجهم، ثم أعلن عن مشروعه ومشروعيته على يد بشار وأبي نواس إلى أن استوى على يد أبي تمام في مذهب متكامل عرف باسم «البديع». منذ ذلك الوقت اكتسب مصطلح الشعر المحدث - الشعراء المحدثون أرضية واقعية تشير إلى فئة بعينها وإبداع له سمته الفني والجمالي المستقل والخارج عن أطر التقليدي الموروث بما فيه من تجديد وحداثة.

ومع ابن قتيبة يظل مصطلح «الحديث، المحدث» لكنه يضيف إليه مصطلحا آخر هو «المتأخر» في مقابل «المتقدم». فقد جاء قوله: «ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له، من قلد أو استحسن باستحسان غيره ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه والمتأخر بعين الاحتقار لتأخره»[١٠]، وهو مع هذا يستخدم مصطلحي: «القديم /الحديث» مما يدل على أن سلطة المصطلح لم تكن حاسمة لصالح الواحدية، أي لم يستطع مصطلح واحد أن يمارس هيمنة مطلقة على الممارسة النقدية آنذاك، وإنما التعددية هي السمت الرئيس للخطاب النقدي المتداول في تربة الإبداع الخصيب.

وإذ يؤلف الخليفة الشاعر عبدالله بن المعتز كتابه «البديع» يكون قد أضاف مصطلحا جديدا إلى جملة السابق، فقد جاء قوله: «فقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في

القرآن واللغة وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع»[11].

إن الذي ينبغي التنبه إليه في موقف ابن المعتز إشارتان: الأولى تجعل نسب المصطلح «البديع» ليس راجعا إلى الخليفة الشاعر، وإنما راجع إلى الممارسة النصية التي أبدعها المحدثون، والنزع الأخير من عبارته يصرح بهذا ويدعمه، مما يفهم منه أن مصطلح «البديع» لم يكن محل قبول عند ابن المعتز بقدر ما كان محل تساؤل ورفض. وهذا ما يوصلنا إلى الإشارة الثانية التي تتكثف دلالتها في موقف ابن المعتز من الحداثة العربية على يد أبرز روادها وبخاصة أبو تمام، وهو موقف لا يقنع بممارسة رفض الحداثة فقط، وإنما يطمح إلى تعريتها وتقويض منجزها الإبداعي الجمالي أيضا. فلقد حاول ابن المعتز، ومن لف لفيفه، إزاحة كل فضل لحداثة الشعر العباسي على يد أصحاب البديع نافيا قدرتهم التخيلية الإبداعية حين جعل جل ما أبدعوه عائدا إلى موروث حي ممثل في النص القرآني والأحاديث النبوية وكلام الصحابة والشعر القديم... وهذا يعني أن حداثة أبي تمام ورهطه تكرار لأصول ثابتة أو اجترار منجز فني وجمالي سابق عليهم.

على كل فإن الذي ننشغل به في هذا الاعتبار، هو رسوخ هذا المصطلح وما دار حوله من خصومات عنيفة تؤصل لتجذر الصراع حول الحداثة في عصرنا هذا، ومن ثم ينوصل خيط وثيق العرى يشد الحاضر إلى الماضي ويجعل منه وليدا شرعيا لأب شاخ فطمست معالمه تعاريج التجاعيد وبذخ الشيب المهيب، فلنباشر تأمل المصطلح في الشعر المعاصر.

إذا كانت الرؤى النقدية، بل والإبداعية أيضا، التي أولت هذه الجزئية عناية فائقة، قد أكدت حيثية المساجلة والخلاف في أجواء عاصفة بموجات المد والانحسار، فإن وضعية المصطلح قد جاءت انعكاسا للمناخ الذي نبتت فيه وشهد لحظات انبثاقها وانتشارها في الأفق الأدبي.

ولن نبتدع عجبا آنئذ بتقريرنا، أن الصياغة الاصطلاحية قد خضعت لضرب من الحشد الفردي الذي منحها، في نهاية المطاف، لونا من العشوائية والتضارب، والمؤكد في هذا أن أي تدبر للوضعية الاصطلاحية المعاصرة يذكرنا بوضعية المصطلح قديما حينما شهد نموه التاريخي تصاعدا يؤكد التعدد من دون تميز دلالي يمنح كل مفردة اصطلاحية وعاءها المعنوي وتاريخيتها الخاصة. من ثم لا غرو أن نجد مثل هذه المصطلحات: «الشعر الحديث - الأسلوب الجديد - الشعر الحر - شعر التفعيلة - الشعر المعاصر - الشعر الجديد - الكتابة الجديدة - الحداثة - الحداثة العربية المعاصرة - الشعرية المفتوحة - الكتابة الحديثة...».

ومن بين هذا الحشد نؤثر التوقف عند أربعة مصطلحات نراها في غاية الأهمية في الكشف عن المعارج التاريخية والدلالية لمفهوم الحداثة، وهي، ضرورة، داخلة في حيزها وبؤرة نطاقها.

أ - الشعر الحديث

ربما يكون مصطلح «الشعر الحديث» هو الأكثر استخداما في محاريب المؤسسات الأكاديمية بصفة خاصة، وهذا استنتاج لا نجزم بإطلاقه، وإنما هكذا تبدى لنا من قراءة الواقع الاصطلاحي في حقل الممارسة الكلامية الناقدة. وتقري المصطلح، من هذا المنظور، يفضي إلى دلالة تاريخية متمددة حتى لتصبح منطوية على نتائج المدرسة الاتباعية والرومانسية وما أعقبهما وصولا إلى بؤرة التوهج الحداثي.

ولقد حاول بعض منظري الحداثة والمهتمين بشأنها أن يمارسوا هذا المصطلح بهذه الدلالة ومنهم «محمد بنيس» الذي ذهب إلى اعتبار البارودي وشوقي ومن ذهب مذهبهما داخلا في نطاق الحداثة[١٢]، وعلى الرغم من احترازه وحرسه بتبيانه أن إبداعهم «تقليدي»، فإن الوعي النقدي لديه يفضي به إلى نتيجة ختامية مفادها حداثة شعرية شوقي ومن تابعه بوصفها خروجا على السائد، وإن كان خروجا نحو الماضي في محاولة لبعثه وإحيائه. فالحداثة هنا تتكئ على حيثية التمايز عن المألوف بوصولها ذروة الإبداع القديم وإخراجه من باطن التاريخ إلى حيث فعل الممارسة العصرية.

إن الاحتراز هنا يدفعنا إلى التحفظ على مفهوم الحدود الحداثية كما صاغها «بنيس» في مشروعه العميق. فالذهنية المعاصرة لا تلتقي شوقيا ورهطه على أنهم «حداثيون» شأنهم شأن السياب وأدونيس... بل تكاد الممارسة النصية، إبداعا ونقدا، تخلق مغايرة تصل حد التصادم والعداء بينهم. ولقد حاولت «أسيمة درويش» في دراستها «مسار التحولات ـ قراءة في شعر أدونيس» أن تمارس فعل الوخز والتشكيك في تحديد بنيس للحداثة بقولها: «ليست هذه الدراسة مجالا لمناقشة حدود الحداثة، كما مارسها الدكتور بنيس وإن كانت هذه الحدود قابلة تماما للمناقشة»[١٣] لكنها حاولت رصد المؤشر الذي اعتمده «بنيس» في رسمه حدود الحداثة وهو «ميتا فيزيقيا التقدم بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر»[١٤].

وعلى الرغم من أن مسألة حداثة شوقي ورفاقه مرجأة حسب وعينا النقدي، إذ نقاربها في مبحث آت، فإننا نقرر أن إخراجهم من دلالة المصطلح «الشعر الحديث» قد يكون أمرا به غلو إذا نظرنا إلى المسألة نظرة تاريخية شمولية تجعل من نهضة الشعر العربي الراهنة مقابل نهضته في العصر العباسي. فمن هذا المنظور، فقط، يعد إبداع شوقي ومن معه حديثا من دون أن يكون ذلك هو الحداثة التي نبتغي مقاربتها في سياقنا هذا، إذ لا نمتري قيد أنملة، في أن حداثة أدونيس ومن معه تقع على خطوط متقاطعة مع فعل شوقي الشعري بما يجعل «التحديث» مغايرة وإن توحد المفصل التاريخي في قرن من الزمن. ولعل هذا التباين يدفعنا إلى فحص المصطلح الثاني.

ب - الشعر الحر

يكاد مصطلح «الشعر الحر» يكون، تاريخيا، مقصورا على نازك الملائكة، أو هكذا شاءت هي له أن يكون. فلقد حاولت صاحبة «شظايا ورماد» أن تدشن تدليلا قاطعا يجعل من «الشعر الحر» فنا ومصطلحا، إبداعا خاصا بها، ولعلها في هذا، توهمت أنها توطد أصول الريادة الشعرية الحداثية لها، إذ لا يمكننا غفلان ذاك اللجاج الذي احتدم بين نازك والسياب حول أسبقية النظم وسيادة الشعر محاولا كل منهما ادعاء الفضل لذاته.

ولقد تبنت نازك الدعوة التنظيرية والتقعيدية إلى التحديث والحرية في الممارسة العروضية والشعرية محاولة بذلك التفلت من قيود القديم أو التقليدي، غير أن دعوتها كانت باذخة الحمية والاندفاع المشوب بالتنزق: «والواقع أن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة»(١٥).

وإذا كان السياب، على ابتداره، أكثر رصانة وعمقا في شأن هذه المسألة حين قال: «ومهما يكن فإن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتب ليس بالأمر المهم، وإنما المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما يكتبه، ولن يشفع له - إن لم يجد - أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية»(١٦)، وهو قول يستبطن رغبة السياب في تأصيل وعيه الريادي من خلال ثقته بإبداعه ويقينه من فعل الممارسة النصية التي ينجزها بما تعبأ به من حداثة... فإن نازك الملائكة لم ترد المورد عينه إذ صنعت من القضية إشكالية ما فتئت تنبش فيها إن تدليلا أو معارضة أو صياغة قانونية، ولقد بذلت ما في حوزتها بغية تأصيل تاريخية المصطلح ودلالته معترفة بأنها مسبوقة إليه. غير أن المسألة أخذت نسق التصاعد التاريخي. ففي معالجتها لشعر علي محمود طه جاء طرحها للقضية على النحو التالي: «وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية، وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه بـ «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحر إلا في الاسم. وليتني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة، وأوائل الصبا الغرير، فما من داع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسما أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣، بعد أن انتشر الشعر الحر، الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشارا جارفا، وسمي بالاصطلاح الذي وضعته أناله»(١٧).

وإزاء نص كهذا لابد من التفطن إلى أمرين: الأول: روح السجال والاختلاف والتنافس التي تحكم رؤية نازك، فهي حتى ذاك الحين وعلى مالها من أصالة وتقدم، كانت لا تزال منشغلة بمسألة الريادة والأسبقية، جاعلة من حركة الشعر الحر كشفا مقصورا عليها، بما يعنيه ذلك

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 30 أكتوبر - ديسمبر 2001

من تسجيل «براءة اختراع» تحفظها سيرورة التاريخ. من ثم نجد التشديد في الصياغة وإحكامها صوب الذات الملائكية: «أسلوبنا الجديد - دعوت إليه - أنني لم أطلع... وضعته أناله»، فكأنها تريد صيانة ما أنجز تاريخيا من التبدد والانشطار. الثاني: عدم وثوقية المصطلح أو افتقاده لرصانة التثبت والرسوخ، فمازالت عبارات مثل «الأسلوب الجديد - أسلوبنا الشعري» تزاحم المصطلح الرئيس كينونته وتضيق عليه مسارب طرقه، ولعل هذا يشير إلى مشغولية وعي نازك بالمضمون التجديدي أكثر من مسألة المصطلح، على الرغم من حرصها عليه.

ومع هذا فإن القضية لم تنته بعد، فمازال وعي الملائكة المنقب جادا في بحث تاريخية المصطلح وفرز دلالته على نماذجه التي ارتبطت به وبزغت معه. فها هي تعود، وبعد قسط من الزمن، لطرح القضية في مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها «قضايا الشعر المعاصر»: على النسق التالي: «عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه زحف إلى أقطار الوطني العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا)، ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين، لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم، ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي... ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه «النقد الأدبي الحديث في العراق» قصيدة من الشعر الحر عنوانها «بعد موتي» نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان «النظم الطليق»... والظاهر أن هذا أقدم نص من الشعر الحر»[١٨].

ويلاحظ أن الإيقاع هنا غيره في النص السابق، فليس ثمة صخب بأبدية الظفر والانتصار، وليس ثمة لجاجة تستميت أملا في حيازة الريادة وتأسيس الأولوية، وإنما هنا رصانة وانفراج يتيحان للرؤية قدرا من اللدانة يساعد على رؤية الآخر والاعتراف به، وإن كان اعترافا مليئا بالتحفظ، ومناط التحفظ الملائكي ليس راجعا إلى التسليم بأسبقية من أطلق التسمية، وإنما عائد إلى فرادة الدلالة التي أفرزها المصطلح حين أطلقته نازك في حقل الممارسة إبداعا ونقدا، لذا فإن حدة التساؤل مازالت قائمة: «والسؤال المهم الآن: هل نستطيع أن نحكم بأن حركة الشعر الحر بدأت في العراق سنة ١٩٢١؟ أو أنها بدأت في مصر سنة ١٩٣٢؟ والواقع أننا لا نستطيع»[١٩].

وبين روعة الاعتراف ولوعة النفي تبقى رجرجة القضية في وعي الملائكة، وليس عجبا آنئذ أن تقعد نازك، بغية تدعيم رؤيتها، القواعد التشريعية التي تحدد أطر الشعرية الحرة، وهي قواعد أربع يمكن اكتنازها فيما يلي:

١ - وعي الناظم بالإثارة الشديدة التي يحدثها شعره عند اصطدامه بالجمهور.

٢ - أن يكون شعره مصحوبا بدعوة موجهة إلى جمهور الشعراء للسير في طريقه.

٣ - أن تستثير دعوته النقاد فورا إن إعجابا أو إنكارا.

٤ - أن يستجيب الشعراء للدعوة عبر الممارسة الإبداعية[٢٠].

وتأمل الشروط الأربعة يفضي إلى مفادات ثلاثة:

الأول: أن نازك تعتمد رؤيتها الخاصة وذاتية تجاربها أصلا للتقنين، وهذا فحواه المصادرة على ماسواه من طروحات.

الثاني: أن الشروط الأربعة تنحو صوب النفي والإثبات في آن. أي نفي صلاحية المصطلح «الشعر الحر» قبل عام ١٩٤٧، وإثبات هذه الصلاحية بعد هذا العام، أي بعد أن أطلقته نازك نفسها. وهذا ما صرحت به الشاعرة بقولها: «ولو تأملنا القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أيا من هذه الشروط، فإنها مرت وروداً صامتة على سطح تيار، وجرفها الصمت فلم يعلق عليها أحد، ولم يتقبلها شاعر واحد»[٢١]. وبعيدا عن المراوغة الآسرة التي تفوح بها سياقات المجاز، تبقى دلالة النفي والإثبات قائمة حيث تأصيل شرعية المصطلح للملائكة من دون سواها.

الثالث: أن نازك تكثف دعوتها حول الوزن العروضي، فمناط الحرية هو في كسر الأقيسة الكمية الخليلية، وفتح باب التحرر في عدد تفعيلات البيت. ولهذا نلاحظ، في صياغتها للشروط السابقة، مثل هذه العبارات: (ناظم القصيدة - شارحا الأساس العروضي). وخلاصة الأمر أن «الشعر الحر» حسب رؤية نازك «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[٢٢]، غير أن النصفة تملي علينا قسطا من الاحتراز يقيد ما قد يفهم على أنه بعد واحد يحصر قضية حداثة الشعر الحر في مسألة تفكيك البنية العروضية أو خرقها. لقد حاولت نازك، ومن منظور الأب المشرع، أن تتجاوز بالقضية هذه الحافات، وإن لم تفارقها كلية، فربطت بين البنية العروضية والدلالة الاجتماعية عبر أربع قضايا يمكن اختزالها على النحو التالي:

١ - النزوع إلى الواقع: فالشعر الحر واقعي بما أتيح له من تحرر وزني يساعده على التفلت من ذاتية الرومانتيكية وزخرفة الكلاسيكية وبذخها الجمالي. فلقد «تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه النزعة عنده، ولأنه من جهة مقيد بطول

محدود للشطرين وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية»(٢٣).

٢ - النزوع إلى الاستقلال: ومناط الحداثة هنا الفرار من سلطة السابق والتمرد على المعهود والموروث. فالشاعر الحديث يجب «أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر. يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري»(٢٤).

٣ - النفور من النموذج: وفيه ليس خرقا للأبوة الشعرية لامرئ القيس والمتنبي... وإنما خرق للقانون الهندسي الذي يضبط حركية التفعيلات وينتظم عددها في إيقاع ثنائي متساو هو نظام الشطرين: «لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم... لم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما»(٢٥).

٤ - إيثار المضمون: فالشعر الحر ثورة على تسلط الشكل وخروج على فتنة القول بما لها من مغريات ساحرة. إن الشعر الحديث «يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها»(٢٦).

وبهذا المفهوم يكون الشعر حديثا وحرا وواقعيا. وبصرف النظر عن مدى اتساق آفاق هذه الأسس النظرية أو تخلخلها، ومدى تضافرها الباني أو تبعثرها، فإننا نؤثر أن نفض الاشتباك في هذه الجزئية بتقرير ما تنبه إليه محمد بنيس وهو المسكوت عنه في تنظيرات نازك وغايته أن نازك «ليست مصدر «اكتشاف» الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر معطى أوروبي قبل كل شيء، ومنها أيضا أن عودتها للشعر الأوروبي، كانت ضرورية لاستحداث الشعر الحر في العربية بالطريقة التي جاء بها في قصيدتها، وبالتالي فهي مسكونة بالغرب، على الرغم من أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه، ومنها ثالثا أنها استعملت التأويل الشخصي في قراءتها للشعر الحر في أوروبا وأمريكا... إنها متورطة في الآخر تصورا وممارسة»(٢٧).

وهكذا تبلورت دلالة المصطلح عند نازك الملائكة شعريا وتاريخيا، ولئن كانت نازك قد حاولت التسربل بالتريث والرصانة فيما بعد، فإن قرارة الموجة الحداثية كانت عاتية، فقد تجاوزتها إلى ارتياد مفاهيم أكثر خصوبة وأعظم تنوعا وهو ما يوصلنا إلى المصطلح قبل الأخير.

ج - الشعر المعاصر

«الشعر المعاصر» مصطلح شائك بما يطرحه من قضايا تتكاثر وتتشابك في سياقات معقدة، بما تحويه من جذور دفينة وما تبرزه من رؤى ظاهرة تتسم بالتنوع والتجاوز، حتى لما أفرزته في القريب العاجل. وهو ما يبدد ما قد يتراءى لنا منذ الوهلة الأولى لعلاقتنا به، أي المصطلح، من محدودية الدلالة أو إثباتها واستقرارها، ذلك أنها لا تزال تسبح في موج هادر صخب.

ولعل مسألة «العصرية أو المعاصرة» هي منعقد الأهوال في هذا الاعتبار، إذ هي ليست مجرد طرح أو رؤية يحسن السكوت عليها لسبب أو مبرر معلن، وإنما غدت إشكالية تتسرب منها رؤى متنوعة وتتبدى من خلالها روافد عدة تعمل في إيقاع خفي.

وإذا كان لا مناص لنا من فحص الإشكالية في هذه الجزئية، فإن إرجاءها إلى حين قريب أمر لا مناص منه أيضا، ذلك أنّا كنّا في معرض تقرينا لمصطلح «الشعر الحر» قد توقفنا عند مفهوم نازك الملائكة له، وبيّنا أنه ينحسر حتى يتلخص في تحرير البنية العروضية، إضافة إلى جملة قضايا فُحِصت. إلا أن إرهاصات متنامية كانت تمارس فعل التمرد على هذا الطرح، وهو ما يوسع انفراجة الرؤية ويمهد السبل لدلالة «الشعر المعاصر». كان بدر شاكر السياب من أبرز من جاهروا بهذا الاحتجاج حين قال: «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر... إنه بناء فني جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي، الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به»(٢٨). ويحمل نص السياب من سفور الرفض والاحتجاج أكثر من إضمار التشريع لماهية الحداثة الشعرية المعاصرة، لكن الثابت هو اتساع آفاق الرؤية الحداثية لما هو أعمق وأوسع من تحرر العروض وتفكيك القافية. وهو ما يوصفه بنيس بقوله: «وإعطاء الامتياز لـ «روح العصر» هو من بين ما مكن تسمية «الشعر المعاصر» من تجديد حيوية انتشارها أولا، ثم ساهم، ثانيا، في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل الخبرة الكيانية في الحياة» (٢٩). بيد أن هذا التوصيف يزداد عمقا وتحديدا بقوله: «الشعر المعاصر أساسه الرؤية إلى الشعر العربي بارتباط مع الخارج، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديدا معيار المعاصرة»(٣٠)، وبذا تكون الروافد قد تكثفت في ضوء العلاقات الكائنة بين الشرق والغرب، أو العرب والغرب تحديدا، كما تكون إشكالية «المعاصرة» وثيقة العرى بالمفهوم الذي يطرحه الغرب بوصفه نموذجا بانيا للوعي الحداثي في مخيلة رموز الحداثة العربية. وإذا كنا سنوجز الطرح في هذه النقطة هنا، فإننا نؤكد عودتنا لها في مبحث «المثاقفة» بوصفه مؤثرا رئيسا في نشوء الحداثة الشعرية العربية، ومن ثم فإننا ننشغل الآن برصد الرؤى التي عالجت إشكالية «روح العصر - المعاصرة» على النحو التالي:

في وقت يعد مبكرا، من حافة النظر النقدية التاريخية، حاول عز الدين إسماعيل في كتابه «الشعر العربي المعاصر»، معالجة هذه الإشكالية والخلوص فيها إلى رؤية منسجمة تكشف الأطر التي تحكم مفهوم «روح العصر». ومنذ البدء يمتطي جدل الأسئلة: «هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا؟ أعني هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر؟ وبعبارة أخرى، أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر ؟» (٣١). وفي معرض الإجابة عن هذه الأسئلة يعرج على موقف زكي نجيب محمود الذي حاول إثبات

العصرية بمفهوم الزمن لكل الشعراء الذين يعيشون في عصرهم الحاضر، فهم «أبناء هذا العصر»، غير أنه عدل في هذا الرأي متجاوزا مسألة الزمن.

وينتقد مؤلف الكتاب مفهومين كلاهما بعيد عن العصرية، الأول: «(سطحي) حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه»(٣٢). ويتمثل هذا النوع حديثا في موقف شوقي حين فهم «العصرية» على أنها وصف طائرة أو غواصة، وقديما في دعوة أبي نواس لهجرة الدمن والأطلال والاستهلال بأشياء عصرية لا جاهلية كالحانات والمواخير، الثاني: دعوة يمكن وصفها بالعمق أو السفور الباذخ، ويتزعمها الشاعر الفرنسي «رامبو» بقولته المؤثرة: «لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة»(٣٣). ومعنى هذه المعاصرة هو أن «يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة الصناعية والسلوك العصابي...إلخ. وقد كان «اليوت» عصريا عندما لاحظ في مقال مبكر له، أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء، وكان عمل العصري هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب (٣٤). ويخلص المؤلف إلى أمرين يمكن ضغطهما على هذا النسق: الأول: إن كلتا الدعوتين باءت بالفشل إن قديما أو حديثا، الثاني: إن هذا الإخفاق، قديما وحديثا، «لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن، لأن هذه الدعوة تأخذ مزايا العصرية تلك ولاتلتزم بمجملها. وهي الأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يلقي الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة المرارة في الشعور في أن يخلق منها فنا أو أدبا»(٣٥).

وعلى كل فإن مناقشة المؤلف لمسألة «العصرية» لا تفضي إلى نفي ملاحظة «الشواهد» وإثبات فهم «روح» العصر وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى محاولة تأطير الإشكالية عبر رسم خطاطاتها المهيمنة، والتي تحد بسبعة أطر يمكن مسها على النحو التالي: (٣٦)

١ - جمالية التجربة الشعرية المعاصرة حيث تناقض جمالية الشعر القديم جوهريا.

٢ - ارتباط الشعرية المعاصرة بقضايا العصر ارتباط معايشة وإدراك لا ارتباط وصف وتسجيل.

٣ - الشعر المعاصر منعقد لثقافات العالم فهو ينطلق منها ويعبر عنها.

٤ - الخبرة الشعورية في الشعر المعاصر خبرة جماعية لا فردية.

٥ - محاولة الشعر المعاصر استيعاب التاريخ من منظور العصر.

٦ - الشعر المعاصر يتسم بكثافة الخبرة الفنية التي تناسب القضايا الواقعية الراهنة.

٧ - ارتباط الشعر المعاصر بالأطر الحضارية في مستوياتها المختلفة ثقافيا وسياسيا...إلخ.

مُثُلٌ سبعة تسيج سيرورة الشعر المعاصر وترسم معالم حركته. وبصرف النظر عن مدى اتساق هذه الخطاطات ودقة إحكامها، ومدى الاقتناع الكامل أو التمرد على سلطتها التأطيرية، فإننا نؤثر، وقبل مغادرة هذه الجزئية، أن ندعم فحصنا لمسألة العصرية بمثال شعري ذي حظوة في الذيوع والانتشار، وهو لشاعرين ذوي نزعتين شعريتين مختلفتين هما شوقي وصلاح عبدالصبور. ونحن إذ نمتثل لسلطة الإغراء التي يمارسها علينا النصان الشعريان، لا نبتغي فك رموز السحر فيهما أو معالجتهما برؤية نقدية منهجية، وإنما نتغيا التدليل عمليا على الاختلاف في فهم مسألة «العصرية»، ومعالجة قضاياها الشائكة. فلنبدأ بطرح النموذج الأول: يقول شوقي متغزلا:

خدعوها بقولهم حسناء	والغواني يغرهن الثناء
أتراها تناست اسمي لما	كثرت في غرامها الأسماء
إن رأتني تميل عني كأن لم	تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام	فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء	وفراق يكون منه الداء
يوم كنا ولا تسل كيف كنا	نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب	تعبت في مراسه الأهواء
جاذبتني ثوبي العصي وقالت	أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في قلوب العذارى	فالعذارى قلوبهن هواء(٣٧)

وأما نموذج عبدالصبور، فهو قصيدته (الحب في هذا الزمان) ونحن نعرضه على النحو التالي:

تسألني رفيقتي: ما آخر الطريق
وهل عرفت أوله
نحن دمى شاخصة
فوق ستار مسدلة
... ...
الحب يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد، فلقاء»
اليوم... يا عجائب الزمان!

قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما!
...
الحب في هذا الزمان يا رفيقتي...
كالحزن، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق!
الحب بالفطانة اختنق(٣٨)

والآن، ثمة سؤال صعب تتحتم مواجهته، وهو: ما الفرق بين النصين من حافة العصرية؟ والسؤال على اكتنازه يفتح كوى غائرة تميز بين رؤيتين متباينتين لعصرين متناقضين، على الرغم من الاشتباك الزمني الواصل بينهما. وقبل أن نبسط الإجابة عن التساؤل السالف، نلمح إلى أن النصين لقيا من المعالجات النقدية الكثير، وحسبنا ثمة الإشارة إلى دراستين لناقدين معاصرين، الأولى «نص شعري وثلاثة مناهج نقدية» أنجزها صلاح فضل في محاولة منه لمقاربة الفوراق المنهجية لحظة مسها النص والانفعال بكيميائه، والثانية بعنوان «الحب في هذا الزمان» لصاحبها محمد عبدالعزيز الموافي، نشرت في «علامات»(٣٩). ويمكننا في إيماضة بارقة الإشارة إلى بؤر تناصية تصل بين الدراستين، وليس هنا مقام ثبت ذلك وتحليله، لكننا نخلص إلى ختام مؤداه أن النصين يفترقان رؤية وإبداعا، ومن ثم يفترقان في عكسهما لدلالة العصرية عند الشاعرين ليس في استيعاب قضية ذات سحر بابلي وشفافية جذابة مثل «الحب»، وإنما في النظرة الرؤية أو الرؤية الموقف، التي تجعل كلا منهما في طريق لا تلتقي بالأخرى. ومن ثم يصبح النصان دلالة على عصريهما بقدر ما يصبحان دلالة على مفهوم العصرية في زمنين متباينين، ولعل هذا راجع إلى فهم كلا الشاعرين لماهية الشعر ووظيفته في الحياة، وهو ما يساعدنا على رصد حيثيات الإجابة عن التساؤل السالف.

ويمكننا، في إيجاز، أن نقول: إن الفرق فرق في الرؤية، ليس للشعر وحسب، وإنما للحياة في جوهرها، فشوقي من حيث كونه شاعرا، بل أميرا للشعراء كان لا يزال يمارس دور شاعر القبيلة الذي يمتلك مقومات الإلقاء وطاقات السحر المؤثر، بما فيه من نغم وإيقاع عروضي وبياني. وإذا كان عرضه لقضية «الحب» يعكس ذلك التراتب المرحلي ذي الوشيجة المنطقية التي ينتظمها خيط يغزلها في تعاقب رصين بدءا من النظرة وانتهاء باللقاء، فإنه بهذا كان يعرض إيقاع الحياة ذاتها، ولعل الأهم هنا ومن منظور الشعر، أنه كان يعرض خبرته في فتنة القول وبذخ البيان بما هو معبر عن عصر شعري له سمته البارز، ولكن هذا يجرنا إلى السؤال العسير وهو: هل شوقي شاعر حديث أو حداثي؟ كنا قد طرقنا هذه المنطقة من طرف خفي وعلى استحياء عندما أشرنا إلى أن حدود حداثته تكمن في إيقاظه النموذج الأمثل للشعر العربي في عصوره الذهبية

الذاهبة. بمعنى آخر فإن تجديد شوقي ورفاقه، أو حداثته، كان بعثا للحافة التي كان على الشعر العربي أن ينطلق من لدنها، وهذا إن جاز تسميته بعثا فلا يجوز تسميته حداثة. ليس في «وسع شوقي أن يتنازل بسهولة عن عاداته المزمنة في تضمين الحكم والأمثال، فهو وريث الشعر العربي...»[٤٠]. إن شوقيا «لم يستطع أن يختط لنفسه منهجا فنيا طريفا، وفضل السير على طريق الأجداد المطروق المعبد، والذي يسهل فيه أن يجد صدى سريعا لدى قومه السائرين فيه»... [٤١] «لم يتجاوز شوقي كثيرا ما أخذه على المتنبي... وإن روح المتنبي تسيطر عليها «أي القصة»، وإن غزله فيها لا ينبئ بعاطفة وإنما هو نوع من ممارسة الموهبة في الافتتان بالجمال[٤٢]. من ثم فهو يمارس إبداع الشعر ومعالجة قضايا الحياة بمرآة المتنبي وأبي العلاء وغيرهما من أفذاذ الشعر العربي. فمازالت المسألة عنده مسألة «بلاغة أو صنعة أو مهارة قولية». والعصرية في أفقها الضيق تبدت في عرض علاقة الرجل بالمرأة الباريسية المتحررة، فكأنه توقف عند الإطار البارق مثلما توقف عند وصف الطائرة أو الغواصة. إن شوقيا، على العموم، لم يكن له بد من «الانغلاق في سجنه اللغوي المحدد بوعيه الممكن، أي العودة بالشعر إلى ما توهمه سليقة وفطرة من ناحية، وإلى حفظ الذاكرة من ناحية ثانية، وهي سبيل كل صناعة شعرية لديه. وأقصى ما بلغه هو استعمال ترجمة أسماء بعض المخترعات الحديثة التي تذكر بالمرحلة الأولى من الحداثة الأوروبية»[٤٣]. وهذا حكم أخذ سمة التواتر لدى رواد النقد الحديث ورواد الحداثة أنفسهم. هكذا يمكننا أن نقرأ مثل هذا النص النقدي: «نستطيع أن نقول: إن شوقيا في أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربي في صورته التقليدية، وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيا أو مدرسته... الشاعر أو المدرسة التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية»[٤٤]، وهذا حكم بما فيه من تواتر مع رؤى النقاد الآخرين، يعفينا من معالجة الكلاسيكية العربية برمتها إذ باتت حدود منجزها الشعري عند أطر البعث الذي عاد بالشعر إلى وهجه القديم.

أما صلاح عبدالصبور فإن وعيه الشعري لا ينحصر في إنجاز بلاغة قولية أو نماذج بيانية ذات إيقاع حاد يفرض سلطته على السامعين، وإنما يتمحور شعره في صياغة موقف واع بمتغيرات العصر وإدراك كنه قضاياه وما أصابها من تطور وتباين مع الوعي القديم. وهو في نصه السالف لاينساق لمغريات السحر اللغوي، وإنما ينخرط في بناء موقف من الواقع والحياة، وهو موقف قد يعلن عن رفض القيم المتخلخلة أو التمرد عليها، ولكن حسبه أنه يملك رؤية ترتكز على بعد فلسفي يحدد علاقة الشعر والشاعر بالواقع والإنسان والحياة معا. وفي هذا يكمن الفارق بينهما في وعيهما بمسألة «روح العصر» ولكن هل يمكن لنا الاكتفاء بمثل هذا الطرح لمثل هذه القضية الشائكة؟ نحسب أنه لا يمكن، إذ القضية ـ فيما نخال ـ جد جوهرية وتحتاج إلى تقريها بدقة بالغة، وهو ما نلزم أنفسنا به الآن.

• المعاصرة وخطابا الهوية / النهضة

لعل ما سلف يؤكد لنا أن مسألة «روح العصر ـ المعاصرة» تعد من الكلمات ذات الدلالة الاستراتيجية في جغرافية موقعها من الطرح الحداثي، أو هي «الكلمة المفتاح» على حد تعبير الفكر البنيوي، غير أنه ينبغي أن نعي، وبحسم، أن المعاصرة، وفي وهج الدعوة الحداثية، لم تكن مجرد رغبة عاتية في خلق شعر حديث مغاير للكائن في الواقع، وإنما كانت، كخطاب فكري أيديولوجي أدبي، تمتزج مع خطاب البحث عن الهوية وصياغة الذات الضائعة أو المبعثرة في سياق الخطاب النهضوي برمته، من ثم يمكننا أن نتأمل بواكير الفكر الحداثي النهضوي الذي أرهق نفسه في الاشتغال بمسألة الهوية ومحاولة ترميمها وصياغتها. وهنا لابد أن نناقش فكرة رئيسة عرفت باسم «المتوسطية» والمتوسطية كمصطلح كانت تعني اشتراك سكان حوض البحر المتوسط في جذور الهوية الثقافية والحضارية. وهو اشتراك يبتغي الوصول إلى التوحد والتماهي مع النموذج الغربي الذي يعد قدوة الحداثيين وقبلتهم.

ولقد بدأت فكرة المتوسطية في مصر على يد الرعيل الأول لمشروع التحديث والنهضة وكان من أبرزهم طه حسين وسلامة موسى. ولقد كانت «روح العصر» لطه حسين وسلامة موسى، والرعيل الفذ الذي خرجته ثورة ١٩١٩ البورجوازية الديمقراطية، تتحدد بالعقلانية الليبرالية البورجوازية التي فكك بها الرعيل الليبرالي المصري الأيديولوجيا الإقطاعية والغيبية والميتافيزيقية، وصفى حساب مصر مع ماضيها»[٤٥].

إن طه حسين في «مستقبل الثقافة في مصر» يبني وعيه العصري على فكرة وحدة الجذور المتوسطية. من ثم يتساءل: «هل العقل المصري شرقي التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء، أم هل هو غربي التصور والإدراك والفهم والحكم على الأشياء؟»[٤٦]. ولقد قاده تفكيره وفحصه إلى إجابة مؤداها أن «العقل المصري منذ عصوره الأولى عقل إن تأثر بشيء، فإنما يتأثر بالبحر الأبيض المتوسط»[٤٧]. وبهذه الإجابة كان طه حسين يسعى، وفي جد، لتأصيل وحدة ثقافية حضارية متوسطية تفضي إلى دلالة رئيسة ترتكز على أن روح العصر تعني الانخراط في النموذج الأوروبي على اعتبار أنه ليس غريبا عنا كأمة متوسطية ترجع إلى جذور واحدة.

أما سلامة موسى فقد أمعن في دعوة المتوسطية التغريبية، إذ حاول جاهدا أن ينفي عن مصر صفة «الشرقية» معتبرا هذا خطأ: «إطلاق اسم الشرق على مصر خطأ فاحش، فقد عشنا ألف سنة ونحن جزء من الدولة الرومانية فلا نحن ولا العرب أمة شرقية. وإذا كنا نحب السير مع أوروبا فليس ذلك لأننا والأوروبيين من دم واحد وأصل واحد فقط، بل لأن ثقافتنا تتصل بثقافتهم من عهد مدرسة الإسكندرية ومجمع أثينا»[٤٨]. فليست المسألة هنا وحدة مناخية جغرافية، وإنما

هي وحدة دم وثقافة وحضارة، وهذا ما يدفع موسى إلى بؤرة المغالاة حينما يقرر في ثقة سافرة أن «حضارات العالم كله اشتقت من مصر». ونستنتج من هذا كله أن موسى وقواد الفكر المصري الليبرالي البرجوازي، كانوا يؤكدون أن «العصرية» تعني الاندماج في النموذج الغربي، ليس لأنه رمز للتقدم التقني وبسط الهيمنة الحضارية، وإنما لأنه منا دما وثقافة... ونحن هنا نؤثر الإيجاز، لأن هذه، قضية العودة إليها، واقعة لا محالة في مبحث «المؤثرات» الآتي، لكن، مع هذا، نؤثر أيضا الإشارة إلى أن دعوة المتوسطية بما فيها من انغلاق على «المصرية» والارتفاع بها إلى حد كونها نواة الحضارة العالمية ومهد الثقافات كلها، لم تكن وقفا على دعاة التحديث المصريين، وإنما في لبنان دعوة مماثلة لها ترتكز على مبدأ المتوسطية المتكئ على وحدة الثقافة والدم والحضارة مع الانغلاق، هنا، على «اللبنانية أو السورية» بوصفها مهدا لحضارات العالم - كما سيأتي بيانه - وهي دعوة روج لها أنطون سعادة وأدونيس ويوسف الخال... وغيرهم كثير ممن كونوا مجلة «شعر» اللبنانية، وخلاصة الأمر أن اندماج مشروع الحداثة بـ «روح العصر» كان يعني إلغاء الفوارق وتغييب الحدود، فليس ثمة شرق وغرب، وإنما وحدة إنسانية أو وحدة متوسطية في أضيق الأفق. تأسيسا عليه يمكننا أن نحدد استنتاجين:

الأول: إن تماهي مشروع الحداثة مع النموذج الغربي «سيكون احتجاجا على عالم التقنية، كما هو الإنتاج الشعري والروحي والفلسفي المثالي لهذا المثال. بذلك يؤسس مشروع الحداثة «مثاقفته» مع النموذج الغربي على أطروحة نهضوية تنظر لهذا النموذج كابتكار أصلي لها، يكمن في جذورها، وكاغتراب في الآن ذاته عن رعب تقنيته الذي يتجلى رفضه الحضاري في الإنتاج الروحي للغرب الرأسمالي. وبهذا المعنى نظر مشروع الحداثة إلى أن الغرب حضاريا هو ابن الشرق»(٤٩).

الثاني: «إن مشروع الحداثة بما هو «معاصرة» أو مندمج فيها، كان يلتقي بخطابي الهوية والنهضة. فالبحث عن الذات والإغراق في تضخيم المحلية وجعلها مهدا للعالم سواء في مصر أو في لبنان، كان يعني محاولة صياغة هوية أمة بقدر ما يعني بعثها ونهضتها عبر إيقاظ الماضي إن تاريخا أو أسطورة أو حضارة، من ثم تتوحد أطروحة «المعاصرة» مع أطروحة «النهضة» وتغدوان شكلين لجوهر واحد»(٥٠). على أننا ينبغي أن نرجئ هذا التقري الأيديولوجي إلى حين منصرفين إلى حصر دلالة المصطلح في الشعر المعاصر لنرى ماذا تعني المعاصرة شعريا. ولابد هنا أن نتوقف عند ثلاث دلالات متزامنة ومتجادلة تحاول صياغة المفاهيم الكلية للشعر المعاصر، نبتغي صياغتها على النحو التالي:

أ - المعاصرة وخطابا الواقعية / الالتزام

ثمة مسألة في غاية الأهمية نجزم بضرورة الوعي بها ألا وهي حساسية المفصل التاريخي الذي اجتازته العروبة في عقد الخمسينيات. والدال البارز والأهم في هذا المفصل هو إيقاع المد التصاعدي الجارف للبرجوازية العربية بما يحمل ذلك من حماس متقد دفع إلى تخصيب

الوعي بأيديولوجيات متصارعة ومتناقضة، ومن ثم افتراق المشاريع والرؤى إلى مفارق تقع على مساحات متفاوتة من القرب والابتعاد. بعبارة أخرى، فإن إشكالية الحداثة في هاتيك المرحلة كانت إشكالية مضمون، أو إشكالية أيديولوجية/ سياسية. وكانت جل هذه الأيديولوجيات تتغيا الهيمنة على بنيات الوعي المجتمعي بغية تغييرها وقيادة المجتمع صوب الهدف المنشود الذي تمركز دوما في التغيير والتحديث والبعث القومي. تأسيسا عليه يمكننا مقارنة طرحين أو مشروعين هما: الواقعية والالتزام.

أما عن الواقعية فإنها الطرح الذي حمل لواءه الفكر الماركسي، وكانت المعاصرة من هذه الزاوية تعني معانقة الواقع ومعانقة الجماهير والالتحام بالطبقات العاملة والكادحة. إن الشعر المعاصر، من هذا المنظور، صاحب رسالة اجتماعية سياسية تقدمية. وقد تبلور هذا فيما عرف باسم «الواقعية الاشتراكية» ومن هنا يصبح الشعر المعاصر ذا رسالة دعائية تخدم أهداف الأيديولوجيا وتحقق غاياتها، فلينين كان دقيقا في رسم هذه الرسالة بقوله: «يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة»(٥١). وماوتسي تونج يسلك الدرب عينه بقوله: «إن المواد الخام للأدب والفن التي تكمن في حياة الشعب تتحول بفضل الجهود الخلاقة التي يبذلها الكتاب الثوريون إلى أدب وفن في شكل أيديولوجي يخدمان جماهير الشعب»(٥٢). وهذا ما نراه واقعا في تنظيرات النقاد والشعراء والشيوعيين. فالسياب، في مرحلته الشيوعية، يرى أن الشعر في ذاته ليس غاية وإنما هو «وسيلة للتعبير عن فكرته السياسية والاجتماعية»(٥٣)، وبناء عليه لا «ينتج شاعرا عظيما إلا الشعب العظيم»(٥٤)... «ولا يبرز ذلك الشاعر إلا من بين صفوف الطبقة التي كتب التاريخ أن يكون الدور الجديد لها»(٥٥). وهكذا يصبح الإيمان بالديالكتيك التاريخي مبدأ محركا لوعي المعاصرة الشعرية من المنظور الشيوعي الواقعي.

وأما أطروحة الالتزام فتُرد إلى التيار النخبوي القومي الليبرالي الوجودي، وإذا كانت مجلة «الثقافة الوطنية» قد حملت لواء الواقعية الاشتراكية، فإن مجلة «الآداب» البيروتية قد تزعمت الوجودية القومية العربية بما فيها من دعوة التزامية تنطوي على بعدين فلسفي وجودي وقومي عروبي. ويفاد من هذا أن دعوة الالتزام بما لها من إرث وجودي كانت ترمي إلى إعادة بعث الذات القومية العربية من منظور حديث، وأن ماهية الشعر تتكثف في هذا الاعتبار الرؤيوي الميتافيزيقي. هكذا يفهم من كلام «مطاع صفدي» أحد أبرز دعاة الفكر القومي الوجودي الليبرالي: «إن الشعر العظيم يتحد بالميتافيزيقيا المطلقة، لأن كلا منهما باعث للحرية الكبرى»(٥٦)، ومعنى هذا أن اعتماد الحدس والرؤيا من الأصول التي تبني نظرية الشعر لدى دعاة الوجودية والقومية العربية.

بيد أن هذا الطرح - على كثافته واختصاره، إذ ليس هنا مقام التحليل والتفصيل - يقودنا إلى الدلالة الثانية لمعاصرة الشعر العربي، وهو ما ننجزه الآن.

ب - المعاصرة ومفهوما الحياة / الرؤيا

إذا كان الفكر الماركسي التقدمي قد رفع رايات الواقعية ورسالة الشعر الجماهيرية، وإذا كان دعاة القومية العربية قد رفعوا رايات الالتزام، على ما في هذه المسألة من خلاف، فإن مشروعا حداثيا ثالثا يتماثل مع المشروعين السابقين ويتناقض معهما، وهو ما حملته جماعة مجلة «شعر» اللبنانية، كان يرفع في مرحلته الأولى راية «الحياة»، أي التحام الشعر بالحياة في بعدها الإنساني المطلق، ومن هنا تصبح دلالة «المعاصرة» رديفة الوعي بالحياة، واستيعاب المنجز النصي الشعري هذا المفهوم وترجمته إلى واقع فعلي يعبر عن التجربة الحياتية على حقيقتها. فها هو «يوسف الخال» يعرف الحداثة على هذا النسق التواتري: «هي قديم يتجدد مع الحياة شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة، فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا»[٥٧]، و«مهما قيل في الحداثة، يظل القول الأهم فيها أنها في كل شيء لا في الشعر وحده، موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها... والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة، في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[٥٨]. ولقد حاول يوسف الخال أن يصوغ الأسس النظرية لشعر الحداثة فطرح نقاطاً عشرا في بيانه المعنون بـ (مستقبل الشعر في لبنان) نفضل عدم إثباتها هنا لضيق المقام مؤثرين إثبات الصياغة المكثفة لمحمد بنيس لهذه الأسس على النحو التالي:

١ ـ اللغة الشعرية لغة متعدية.
٢ ـ الشعر صور ومعجم وإيقاع.
٣ ـ القصيدة بناء يعتمد الوحدة
٤ ـ أسبقية المعنى على المبنى.
٥ ـ الشعر معرفة.
٦ ـ النص مشروط بالتداخل النصي[٥٩].

فالشعر /الحداثة، من هذه الحافة، معنى وموقف. وهو موقف يعتمد الحركة والتخطي لما هو موروث وقائم مستبدلا الواقع المرفوض بالرؤيا المنسجمة، والمرجع الاجتماعي بالأسطورة التي تصل الحاضر بالماضي والمستقبل معا، على أننا، إزاء أطروحة الخال لابد أن نتوقف عند نقطتين:

الأولى: الصعوبات التي رأى الخال أنها معوقات للمشروع الحداثي. وهي تنحصر في أربع:

١ ـ اللغة: وتكمن الصعوبة اللغوية في التباين بين السلوكيات اللغوية. فنحن «نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة»[٦٠]، وكانت هذه الافتراقات اللغوية الدافع إلى الدعوة إلى اللغة المحكية على ألسنة الشعوب لتحل محل اللغة المجمدة القديمة.

٢ ـ عشقنا الأفكار الكبيرة على الرغم من استحالة تحقيقها كفكرة الأمة الواحدة.

٣ ـ الانغلاق على الذات والانفصال عن الركب الإنساني. من ثم يؤكد الخال أن «حضارة الإنسان واحدة وحدة لا تتجزأ، وكل انفصال عنها موت. فإن أردنا أن نحيا علينا أن نصل وأن ننفتح»[٦١].

٤ ـ الطغيان السياسي في المجتمعات العربية، ويرى أن فعل الطغيان مكبل لمفهوم الحرية الفردية مما يخضع الفرد لعبودية الأنظمة أو الأفكار المهيمنة.

ويبدو أن هذه الصعوبات قد تراءت متفاقمة ليوسف الخال لدرجة أفقدت مشروعه حيثيات النجاح فأعلن اصطدامه بجدار اللغة ومن ثم بطلانه.

الثانية: أن الشعر، من هذا المنظور، كان يعتمد مفهوم الرؤيا بما هي حدس استبطاني ميتافيزيقي يعتمد التجربة الداخلية الباطنية، وليس يوسف الخال هو مرجع هذا المفهوم وحده، وإنما هو مفهوم اعتمده عدد من الشعراء كالسياب وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا...إلخ. فها هو أدونيس يمنح مفهوم الرؤيا تعريفه: «إذا أضفنا إلى كلمة «رؤيا» بعدا فكريا إنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[٦٢].

وهنا لابد أن نؤكد على أن مفهوم الشعر من المنظور الرؤيوي يعتمد مقولات مفتاحية أو مركزية كالرفض والتمرد والتغير والتخطي والتجاوز...إلخ. ولعل هذا مغزى العبارة التي أطلقها جبرا إبراهيم جبرا من ضرورة أن يبتعد الشعر عن «حدو الإبل ويقترب من صوت النبوة»[٦٣] بما فيها من انخلاع عن ماضي الصحراء القاحلة والانخراط في بعث نهضوي يتماهى مع خصوبة النموذج الغربي. إن العلاقة «بنيوية بين الرؤيا ووظيفتها المعرفية. وبهذا المعنى ليست الرؤيا شكلا والمعرفة محتوى، بل إن المعرفة هنا هي معرفة الرؤيا نفسها، أي معرفة ما وراء المحسوس وما فوقه، واختراق المرئي عبر الغور الباطني والحدسي إلى أعماق الذات. وإذا أردنا التحديد، فإن الرؤيا هي حدس ينقل معرفة مباشرة[٦٤]»، وهنا يكمن الفارق بين الشعر الميتافيزيقي والشعر الفلسفي إذ الأول يعتمد الحدس والسبر والتجريب الذاتي، في حين يعتمد الثاني المقولات والأفكار المنطقة. فالشاعر الرؤيوي عراف، كشاف، نبي، ولعل هذا يقودنا إلى الدلالة الأخيرة.

ج - المعاصرة والتخييل

ليس الشعر المعاصر «قولا موزونا مقفى يدل على معنى[٦٥]» على حد تعريف أبي الفرج، كما هو ليس ارتجالا أو صناعة كما تذهب جل المفاهيم القديمة، وهو ليس «تعبيرا» وحسب كما تحاول صياغته نازك الملائكة ورواد الحركة الرومانسية وبعض رواد الحداثة... وإنما الشعر

المعاصر، في عرف ووعي أبرز روادها أدونيس، يبقى «رؤيا» تنفلت من كل محاولة لتحديد الشعر على ما في دلالة الرؤيا من حدث وتبصر واستبطان يخترق المرئي إلى ما وراءه ويتجاوز الحادثة والواقعية إلى جوهر الإبداع. إن هدف الشعر المعاصر هو الشعر وحده. هكذا ينظر أودنيس لماهية الشعر ودور الشاعر: «إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثا حقا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم[٦٦]». من هنا يمكننا أن نلمح إلى مفهوم «اللانهائية» أو «الانفتاح المطلق» أو «التجاوز اللامحدود...» حيث الشعر سبح في بكارة الرؤيا والتخييل... الشعر فعل خلق وابتكار. من ثم تكون لغته لغة خالقة لا لغة إشارية أو تعبيرية، وهذا ملمح حاد التفرقة بين نمطين شعريين أحدهما قديم يعتمد اللغة التعبيرية الموصلة، والثاني حداثي يعتمد اللغة المتفجرة الخالقة. إن اللغة الشعرية الحديثة ثورة على اللغة القديمة والدلالات الموروثة، لذا فهي تحاول صياغة دلالاتها عبر أنساقها النصية الحداثية. بهذا التدشين يحدد أدونيس موقف الشعر المعاصر من اللغة إذ ليس «الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة[٦٧]». بناء عليه فإن مسألة الشكل لابد أن تنصاع لحركية الرؤيا واللغة فيكون رفض الشكل القديم والتمرد عليه متجاوبا مع طموح التجاوز والحركة، وهو رفض يجد ذريعة احتمائه في تمرد أبي نواس وأبي تمام من قبل، وليس عجبا بعد هذا أن ندخل بالشعر المعاصر في حومة الضباب والغموض إذ ما دام الشعر رؤيا تحطم اللغة القياسية معتمدة الحدس الميتافيزيقي داخلة بنا في تلافيف الأغوار والكهوف، فإن إشكالية الغموض تصبح أمرا لازما لحداثة الشعر، بل هي ضرورة لإنتاجه لأنه ينتمي حتميا لمنطق «الغرابة» الذي يعتمد التنافر والطموح صوب «الخارق والفائق»[٦٨].

إن مسألة «الرؤيا» هنا بالغة الحساسية، ليس في الأفق الأدونيسي فقط، وإنما في الأفق الحداثي برمته[٦٩]، بما يجعل منها بؤرة مركزية في الوعي الحداثي إبداعيا سواء ممارسة نصية شعرية أو تقعيدا نظريا، على أنه ينبغي علينا الاعتراف بأن المسألة أكبر من أن نحيط بمرجعيتها العربية الراجعة إلى أبي نواس وأبي تمام قديما، والبازغة مع جبران حديثا، والواصلة حد البذخ والسفور مع الحركة الحديثة بعامة ومع جماعة «شعر» وعلى رأسهم أدونيس بخاصة، في مثل هذه العجالة التي ترمي إلى تأصيل الدلالة الاصطلاحية[٧٠] فقط، ومع هذا، فإن الإشارة إلى التطور الدلالي الذي ينقل الرؤيا إلى التخييل أمر لا مناص منه.

ليس مصطلح «التخييل» وقفا على الحداثة الشعرية، بل هو قديم ربما تعود جذوره إلى الطرح الأرسطي الخاص بالمحاكاة والتمثيل، ويقرر بنيس أن «التخييل مصطلح فلسفي استقاه

الفلاسفة العرب من أرسطو... واستعمله الجرجاني (عبدالقاهر)، مفيدا من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة، فالجرجاني يفرد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي، لأن مشروعه هو إثبات إعجاز القرآن وامتيازه على الشعر القائم على التخييل [٧١]». على أن دراسة الخيال أو التخييل ذات أصل صوفي أيضا، وإن فضل المتصوفة مصطلح «الخيال» على ما في ذلك من مفارق تنأى به عن الاستعمال الرومانسي الحديث المتأثر بالوعي النقدي الأوروبي وبخاصة عند «كولردج»[٧٢]. ومن دون أن نقتحم تعاريج هذا المنعقد، فإن أدونيس يمنحنا تحديدا لمفهوم التخييل على النحو التالي: «التخييل وهو يعني شيئا أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب، ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا في كلامه عن الإشراق... والبديل الشعري للانهاية هو التخييل أو التصور... وأعني بالتخييل القوة الرؤياوية التي تشتف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور. تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل»[٧٣]. وبهذا فإن التخييل يكتشف معرفة أو هو ذاته معرفة مباشرة تنقل ما وراء المحسوس أو المدرك. وإذا كان يوسف الخال يرى في مفهوم «روح العصر» تلك الروح العلمية التي تنقل معرفة أو حقيقة وتقدما، فإن أدونيس، في الاعتبار السابق، يدعم هذا المعنى لتصبح المعاصرة الشعرية رؤيا تخييلية حدسية استبطانية تستشرف آفاق المستقبل بفعل النفاذ إلى ما وراء الواقع وقراءة ما يحجبه المحسوس. ولعل هذا ما يدفع بالحداثة إلى ذروتها وحافة دلالتها الشعرية، وهو ما نقاربه، في إيجاز، في المصطلح الأخير.

د - الكتابة الجديدة

كان المفصل المأساوي الانكساري لنكسة ١٩٦٧م، وما نجم عنه من هزات عنيفة على كل المستويات... حاسما في وضع المفاصل الشعرية وتحديد ماهياتها الجديدة والتي بدأها أدونيس، وعبر ممارسة نصية شعرية، بقصيدته «هذا هو اسمي» والتي بدأها بقوله:

ماحيا كل حكمة   هذه ناري
لم تبق آية - دمي الآية
هذا بدئي...

وعلى الرغم مما في النص المجتزأ من كثافة تضغط في جوفها تداخلات نصية ثرة ومتنوعة، وليس هنا مقام تتبع ذلك، إلا أن دلالة «المحو» لكل ما سبق من أبنية حكيمة صمدت حقبا تليدة من الزمن، بفعل النار المحرقة والباعثة، تظل المرتكز المهم في أفق الانفتاح الشعري الجديد الذي تبلور نظريا في كتابات أدونيس في مجلة «مواقف» وفي كتاباته النقدية المنشورة في عدة كتب، وتبلور ممارسة تطبيقية في نصه المشار إليه آنفا وما تبعه من نصوص لاحقة.

كأننا في هذه المقاربة العجلى نسعى، ما وسعنا السعي، لتقريب مفهوم الدلالة الاصطلاحية لـ «الكتابة الجديدة». ومنذ البدء نقرر أن هذا المصطلح «الكتابة الجديدة» خضع لمزاحمة مصطلحين آخرين هما: «الكتابة الإبداعية، الكتابة الشعرية» وقد انطلق هذا التزاحم من التعدد الاصطلاحي الذي مارسه أدونيس باستخدامه المصطلحات الثلاثة وهو غارق، حتى النخاع، في حمى التأسيس لفتح شعري حداثي ينفلت من معايير الشعرية العربية لا التقليدية وحسب، وإنما مما أنجزته حداثة الشعر العربي حتى هاتيك المرحلة أيضا.

إن دلالة «المحو» و«التجاوز» و«التغيير» و«الثورة»...إلخ شديدة الصلة بما نحن بصدده. ولعلنا نستطيع أن ننجز تقريبا تأصيليا لهذا في الوعي الأدونيسي الحداثي منذ حين. فإذ يقعد أدونيس لمفهوم الشعر ودوره يكتب هذا النص: «إن دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا كان لابد من الكلام عن انحياز ما أو التزام، في هذا الصدد، فإنه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر(٧٥)». كأن مدار الشعرية ينضغط في فعل «الخرق الحر واللامحدود» للمعنى السائد بما ينشأ عن ذلك من اختلافية يتفرد بها الشاعر عمن سواه، وهذا ما يتأكد بقوله: «أليس جوهريا للشعر أن يختلف الشعراء في النظر إليه؟ وفي كتاباته؟ بلى. ذلك أن الشعر تعدد لا وحدة، فلئن كان من شيء نقيض للأحادية فهو الشعر، والاختلاف هنا يكشف عن هذا التعدد ويؤكده(٧٦)» ويضيف: «نحن إذن في مرحلة انتقال من واحدية المفهوم إلى كثاريته أو من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري(٧٧)»، وبهذا الإصرار يخرق أدونيس، أول ما يخرق، سلطة «النموذج» المهيمن ليس بكسر وحدتي الوزن والقافية، وإنما بكسر السياج الذي حاول تلبسه ما عرف بالشعر الحر أو الشعر المعاصر كما مر بنا. إن الشعرية الأدونيسية، من هذا المنظور، شعرية «متفتحة فضاؤها الحرية وممارسة التجريب بوصفه فعلية شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشكل دائم لا حدود لنهاياته(٧٨)».

إن المترسخ الدلالي في مفهوم «الكتابة الجديدة» هو «إبداعيتها» أي أسلوبيتها، فـ «اللغة المجازية درجات أرقاها الاستعارة» وهو ما لخصه على نحو مغاير في المبادئ الجمالية والنقدية الأربعة، التي نقدمها مختصرة كما يلي:

١ ـ مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق.

٢ ـ اشتراط الثقافة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.

٣ ـ النظر إلى كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.

٤ ـ نشوء نظرة جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارا للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح، بعد، على العكس نقيضا للشعرية كما يراها الجرجاني(٧٩).

هكذا تتمحور «الكتابة الجديدة» في كونها، في الأساس، تمرداً ورفضا للنمذجة، وانفتاحا على اللامحدود الثقافي، والاتكاء على جوهر الفنية الشعرية من دون الاكتراث بمسألة الزمن أو السبق التاريخي، يلف هذا كله ستار كثيف من الغموض الذي يرتكز على اعتماد التنافر الدلالي، والجمع بين الثنائيات الضدية وما ينتج عنها من تفجر وقطع وشائج العلاقات والقرائن المعجمية والبلاغة القديمة، لأن «الكتابة الجديدة» تؤسس معيارا جماليا حداثيا تنتجه هي لا ترثه عن سلفها القديم. إنها على الأعم، وكما تزعم «أسيمة درويش»: «تشكلت جوهريا كمشروع تاريخي للنقد والتجاوز والتصور وإعادة النظر في موقع الإنسان ورسالته ودوره وحرياته[٨٠]». ومن ثم فالمتغيا الشعري من الكتابة الجديدة يظل مشروعا غير قابل للاكتمال. إنه وعي احتمالي يتوثب صوب الآتي من دون أن يعرف نقطة وصول أو انغلاق. ولعل هذا ما وصفه «الغذامي» بقوله: «ليس هناك نص كامل، لأن ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد[٨١]». فيما تعضده خالدة سعيد بقولها: «السلطان الوحيد هو لقوى الحياة - الشعر، المقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيرة. القارئ والقصيدة وسيط لذلك. هذا ينفي وجود القصيدة المتكاملة. تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة [٨٢]».

تأسيسا عليه فإنه يمكننا النظر إلى قصيدة «الكتابة الجديدة» على أنها زوبعة عاصفة التساؤل مأزومة بالبحث والتنقيب، متفاقمة بحمى الرج والخرق والانفلات الحر والدائم، هذا ما يدشن، في خاتمة الأمر، موقف الشاعر من العالم والحياة والإنسان، وهو على الأعم، موقف حركي لا سكوني، احتمالي لا تقريري، نسبي لا مطلق. إن الإجابة المحددة والنهائية، في وعي الكتابة الشعرية الجديدة، «منفية من أرجاء النص لأنها تفضي إلى التقريرية التي تتحكم بمخيلة القارئ، وتقيم الرقابة على حساسيته التمييزية ووعيه بطبيعة الكون[٨٣]». والكتابة الجديدة لا تبتغي صياغة تقنين ثابت أو مُثُل راسخة أو قيم ومفاهيم أبدية، وإنما تبتغي الإقامة في منطقة الصدام بين الأشياء، التساؤل عنها، مسها ثم الحركة مع سيرورتها الآتية. غير أنه يلزمنا التنبيه إلى أمر على ذروة الأهمية وهو أن نص الكتابة الجديدة الذي لا يمارس فعلا ذو صبغة ديكتاتورية في خلق الدلالة والتسلط في إنتاجها، وإنما الدلالة، هنا، رهينة النص ينتجها القارئ ويبحث عنها. من ثم تتطلب الدلالة الشعرية، هنا، قارئا إيجابيا يلقي بأسئلته صوب النص ثم يصغي إليه بكل ما يملك من مهارات، لذا فإن النصوص كلها تبقى مفتوحة لا مغلقة، وتبقى متعددة بتعدد قرائها، وتبقى حداثتها تتجدد مع كل زمن، وتظل احتمالية رجراجة لدنة تميل مع فعل القراءة الذي يظل دائما متلبسا بالنقصان والحركة والانفتاح، وهذا ما يؤكده أدونيس بقوله: «إن المحك الأساسي لقيمة النص هو في أنه متحرك، ليس له معنى مسبق، ثابت. فمعنى النص الإبداعي يتجدد في كل قراءة، مع كل قارئ، بشكل

جديد، وغير منتظر[٨٤]». وهذا ما يجعله، أي أدونيس، يصر على إثارة الأسئلة في مواجهة النصوص: «أن نقرأ اليوم، مثلا، نصا شعريا جاهليا هو أن نقرأ سؤاله، أو أن نكتشف أفق الأسئلة فيه[٨٥]»، وبهذا تصبح قراءة النص إعادة إنتاج له، إذ تتجاوز فعل «الفهم» إلى ممارسة«التأمل» وطرح الأسئلة الكيانية.

إننا، ختاما، يمكننا القول: إن مصطلح «الكتابة الجديدة» يمثل «العتبة العليا» لسقف الحداثة الشعرية دون أن يجرنا هذا إلى قصيدة النثر، وإنه يتجاوز المعلوم والسائد ويخرق الثابت ويلغي الحدود بين الأجناس الأدبية مبدلا زمنية الشعر بزمنية الثقافة، وجاعلا من الإنتاج حركة خلاقة ومن الكتابة سؤالا مفتوحا على مطلق الآتي ومن القراءة فعلا إيجابيا ناقصا دائما يعتمد الحوارية والتساؤل ويتسربل بالاحتمالية والتقريب لا الثبات واليقين. وإن المصطلح بدلالته الشائكة تقف وراءه معرفة ذات دروب شائكة متشعبة تصل العربي القديم بالأوروبي الحداثي مجتازة معارج التصوف العربي ومفيدة منه، لكنها، في الجوهر، تتماهى مع نمذجة الحداثة الأوروبية التي تتسرب في تلافيف الوعي الحداثي العربي مغيرة في بنياته وموجهة لحركته المعاصرة والآتية معا[٨٦].

وفي النهاية فإننا نقر مع بنيس بأن «الحداثة تجسدت هذه المرة في الشعر الحر كعتبة سفلى للممارسة النصية أو الشعر المعاصر كعتبة عليا، وتكون الكتابة الجديدة الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا. وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي. فالشعر الحر ليس من ابتداع زكي أبو شادي أو ابتداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامها بل هو ترجمة لمصطلح ers liber بالفرنسية و free vers بالإنجليزية. وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينيات جاء محملا بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتا في المصطلح النقدي القديم، كما أن الشعر المعاصر ترجمة لمصطلح lapoesie cantemporaine بالفرنسية وcontemporary poetry بالإنجليزية، أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللغة الوصفية لرولان بارت، ثم تبنتها جماعة Tel quel الفرنسية، وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضا كما هي الحال لدى جاك ديريدا[٨٧].

نعتذر عن هذا الاقتباس الذي يتسم بطول نسبي، لكننا قلبنا تسويغ ذلك لما ينطوي عليه من حكم يقيم المرجعية الاصطلاحية للكلمات المفاتيح التي تمتلك ناصية الدلالات الموجهة لخط سير الحداثة الشعرية العربية. ونحن إذ نقر بهذا نؤكد، من حافة أخرى، أن هذه المصطلحات جميعا لم تشهد دلالات قاطعة كما هي مشوبة بالتعثر والاضطراب حتى لدى مبتكريها أنفسهم، فنازك الملائكة، مثلا، تستخدم مصطلح «الشعر الحر» وهي في الآن نفسه تستخدم مصطلح «الشعر المعاصر» عنوانا لكتابها المؤسس لقواعد الشعر الحر، وأدونيس يتحدث عن

الشعر المعاصر، وعن الكتابة الجديدة، ولكن في إطار استعماله الاصطلاحي «للشعر الحديث». وهكذا يمكننا الخلوص إلى أن جميع المصطلحات الناجمة عن حمى التحديث جاءت مفعمة برؤى الذات الفردية والتي يكمن خلفها عديد من روافد الثقافة المشتبكة بين القديم والحديث والشرق والغرب. وفي مثل هذه الظروف الاستثنائية فإن رجرجة الدلالات والاصطلاحات إفراز أصيل يشف عن واقعيتنا التاريخية والحداثية بأمانة فائقة.

وبعد هذا التطواف ذي الدروب والمنعرجات والثنايا، ألا يحق لنا محاولة الإمساك بمفهوم تقريبي لـ «الحداثة» بوصفها كبد البحث وجوهر مساره؟

ونحن إذ نعود لثقب الدائرة الذي نفذنا منه في مفتتح هذا البحث، لا نريد اجترار السابق أو ابتساره، كما إننا لا نجزم بنهائية التقريب أو قاطعيته، وإنما نرجو الظفر بشيء يقرب لنا مفهوم الحداثة ويضع أيدينا على طبيعته المتأبية على التثبت والواحدية فنقول: «إن الحداثة ليست معاصرة إذ كل معاصر اليوم قد يقدم غدا، وبالتالي ليست الحداثة وقتية، أي في الزمن الحاضر المتغير، وإنما الحداثة حركة جوهرية زمانية دائمة البحث والتساؤل. إنها «معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، أي بين الزمني والوقتي، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث، لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني بعد أن تزيح كل ما هو وقتي لأنه متغير ومرحلي... فالحداثة - إذا - هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث... إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية، ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجددة[٨٨]».

وإذا كان التعريف السابق، والذي تماهينا فيه مع الغذامي، لا يشفي الغلة، ولا يطفئ الظمأ، فلأن طبيعة الموضوع مراوغة متفلتة، ولقد بذلنا جهدنا، قدر طاقتنا، من أجل بلورته مرجعيا وتاريخيا ودلاليا، فنلنا منه ما وسعنا، غير أنه يظل دوما طليقا في دنيا من التحرر والتزأبق. وحسبنا أن وضعناه تحت المجهر بوعي.

-1 في تقديم أنجزه «ماجد السامرائي» وهو يعالج «تجليات الحداثة» عن الكاتب «ريجيس دوبريه»، وقد وردت العبارة في كتاب الأخير «نقد العقل السياسي» وهذا نصها الكامل: كم يتطلب أدنى تفكير من شقاء، كم تتطلب فكرة واحدة من ميتات حقيقية، كم يتطلب كتاب فلسفة من دموع؟ لا وجود لفكرة سعيدة... هناك على الأكثر، وفي نهاية المطاف، اغتباطات بفكرة»، انظر: ماجد السامرائي، تجليات الحداثة - قراءة في الإبداع العربي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط ١ ، ١٩٩٥، ص ٧.

-2 محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط ١، ١٩٩١، ص ٩.

-3 المصدر السابق، ص ١٠.

-4 عبدالله محمد الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٧، ص ٩.

-5 راجع بهذا الصدد الدراسة التي أنجزها قاسم المومني بعنوان: «نص القراءة» علامات ٢، ج٢١، م٦، سبتمبر ١٩٩٦، ص ٩٤ ، ٩٥.

-6 المصدر السابق، ص ٩٥.

-7 عبدالله محمد الغذامي، تشريح النص، ص ٨.

-8 العتبة السفلى، والعتبة العليا، مصطلحان أطلقهما محمد بنيس في دراسته الجادة ـ الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩٠، جـ ٣، ص ٢، والمصطلحان مبثوثان في عروق الدراسة كلها.

-9 راجع ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار المعارف، مصر، ١٩٦١، جـ ١، ص ١١.

-10 المرجع السابق، ص١٠.

-11 عبدالله بن المعتز، البديع، نشر وتعليق اغناطيوس كراتشفوفسكي، لندن، ١٩٣٥، ص ١.

-12 يمكن بهذا الصدد مراجعة دراسة محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ـ بنايته وإبدالاتها، جـ ١، ص ١.

-13 أسيمة درويش، مسار التحولات ـ قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٢، ص ٤٠.

-14 المصدر السابق، ص ٤٠، وهي في هذه المساحة ترصد مؤشر التقدم الذي اعتمده الدكتور «بنيس» مؤكدا أن مفهومه المعبأ ككل بالتصور الأوروبي للحداثة والموشوم بها سيطرح في «السياق العربي كمشروع له التخطي الشعري للجرح الشخصي العربي وشعره معا بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها، وأن هذا المفهوم سوف يصاغ في «الشعر العربي» في ضوء مفاهيم مكملة هي النبوة، والحقيقة، والخيال (أو التخيل)، ص ٤١.

-15 نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٩، م ٢، ص ٢٨.

-16 راجع مجلة الآداب البيروتية، عدد يونيو ١٩٥٤، ص٦٩.

-17 نازك الملائكة، محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط ١، ١٩٦٥، ص ١٨٧.

-18 راجع تفاصيل طرح القضية في «قضايا الشعر المعاصر» دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧، ١٩٨٣، ص ١٤، ١٥ ولقد تصرفنا في النص بالحذف بغية الاختصار.

-19 المرجع السابق، ص ١٥.

-20 راجع تفاصيل هذه الشروط التقعيدية في «قضايا الشعر المعاصر» ص ٢٠ وقد آثرنا صياغتها مكثفة بغية الاختصار.

-21 المرجع السابق، ص ١٦.

22- المرجع السابق، ط١، ص ٥١.
23- المرجع السابق، ص ٤١.
24- المرجع السابق، ص ٤٢.
25- المرجع السابق، ص ٤٥.
26- المرجع السابق، ص ٤٦.
27- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ـ جـ ٣، ص ٣٣. وجدير بالذكر أن الكاتب أنجز تتبعا دقيقا لمرجعية نازك الملائكة في بناء هذا المصطلح وطرح الأسس النظرية للشعر الحر، وجعلها عائدة إلى مرجعيتين رئيستين: العربية والغربية، فقد جاء قوله: «وإرجاع هذه الأسس النظرية لشجرة نسبها يتحقق من غير عناء، فالأساسان الأول والثاني، مترسخان في النقد العربي القديم، بل إن الشعرية العربية القديمة أوسع في تصورها للشعر، من تصور نازك الملائكة... فيما التعبير عن الذات، ومفهوم التعبير عامة، يعود إلى الرومانسية الأوروبية» ص ٣٠.
28- يرجى هنا مراجعة دراسة السياب في رده على كاظم جواد في مجلة الآداب العدد السادس ١٩٥٤، وكتاب السياب النثري، جمع وتقديم حسن الغرفي، مطبعة البلابل، فاس، ١٩٨٦، ص ١٢٨ ، ١٢٩.
29- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ ٣، ص ١٤.
30- المرجع السابق، ص ٢٠.
31- راجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مبحث الشعر والعصرية، دار الفكر العربي، ط٣ ، ١٩٧٨، ص ٩ وما بعدها.
32- المرجع السابق، ص ١٠.
33- المرجع السابق، ص ١١.
34- المرجع السابق، ص ١١.
35- المرجع السابق، ص ١٢.
36- يمكن مراجعة هذه الأسس النظرية في الصفحات ١٣ ـ ١٦، من كتاب عز الدين إسماعيل السابق.
37- أحمد شوقي، الشوقيات، شرح وتعليق د. يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٦، جـ ١، ص ٦١.
38- راجع نص القصيدة في ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٢، م١، ص ٢٢.
39- راجع الدراستين المذكورتين: الأولى في كتاب: تجارب في قراءة النص، من دون ذكر المطبعة، ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩، ص ٣ وما بعدها، وأحسب أن الدراسة منشورة في مجلة «فصول» القاهرية، والثانية في مجلة «علامات» السعودية، م٦، مجلد ٢١، سبتمبر ١٩٩٦، ص ١١٥ وما بعدها.
40- صلاح فضل، تجارب في قراءة النص، ص ١٢٠.
41- محمد عبدالعزيز الموافي، الحب في هذا الزمان، علامات، ص ١٢٣.
42- المرجع السابق، ص ١٢٠.
43- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ ٣، ص ٧٦ ـ ٧٧.
44- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٤٣ ـ ٤٤.
45- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٣٤.
46- طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، ط١ ، ١٩٣٨، ص ١٣.
47- المرجع السابق، ص ١٦.

48- سلامة موسى، اليوم والغد، المطبعة المصرية، ط١ ، ١٩٢٧، ص ٢٣٤، وفي هذه الجزئية نوصي بمراجعة دراسة محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مبحث: المقدمات الأيديولوجية لتجربة الحداثة في (حركة مجلة «شعر») ص ١٣ وما بعدها.

49- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ١٤ ، ١٥.

50- المرجع السابق، ص ٢٢.

51- راجع: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، فصول، عدد ٤ ، ١٩٨٥، ص ٢٣.

52- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب - دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ١٧٩.

53- بدر شاكر السياب، الرصافي الشاعر الذي لم يلفق الأحلام وحاول خلق حياة جديدة، جريدة «الثبات» البغدادية عدد ٩٢ ، ١٩٥٢/٥/١٧ وقد أعيد نشر المقال في جريدة «الشرق الأوسط»، السعودية، عدد ٥٣٢٦ بتاريخ ١٩٩٣/٦/٢٨ تحت عنوان: «وثيقة نادرة بقلم بدر شاكر السياب».

54- المرجع السابق، المقال عينه.

55- المرجع السابق، المقال عينه.

56- راجع كلا من: مطاع صفدي، اللحظة الحضارية والشعر، الآداب، عدد ٣، ١٩٦١. ومحمد جمال باروت، الحداثة الأولى، مبحث: معركة الآداب/شعر، ص ٣٥ وما بعدها.

57- راجع كلا من: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٩٣، ومحمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣، ص ٣٥.

58- المرجعين السابقين، الأول، ص ١٦ ـ ١٧، والثاني، ص ٣٥.

59- راجع معالجة محمد بنيس لهذه الجزئية في كتابه السابق، ص ٢٧ ـ ٣٣.

60- إضافة إلى كتاب يوسف الخال «الحداثة في الشعر» ص٦، فإننا نوصي بمراجعة دراسة ماجد السامرائي «تجليات الحداثة» ص ١٧٠ وما بعدها.

61- المرجع السابق، ص ١٧١.

62- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، شعر، عدد ١١، ١٩٥٩، ص ٧٩.

63- في هذا الصدد راجع: جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر «المفازة والبئر والله» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٢، ص ٣٧ وما بعدها، وجدير بالذكر أن جبرا كان قد نشر هذه الدراسة في مجلة «شعر» عدد ٧ ، ٨، صيف ١٩٥٨، وكانت الدراسة منطلقا لتفصيل كثير في دراسة ظاهرة «الشعراء التموزيون».

64- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص ٧٠.

65- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، الخانجي، ط٣، من دون تاريخ، ص ١٧.

66- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة «شعر» عدد ١١، ١٩٥٩، ص ١٨.

67- المرجع السابق، ص ٨٥، ولقد حاول محمد بنيس في كتابه «الشعر العربي الحديث» أن يستخلص المفاهيم الرئيسة لوعي أدونيس بالشعر المعاصر، فلخصها في أربعة قضايا هي: الرؤيا، الشكل، اللغة، الغموض، راجع جـ ٣، ص ٣٧ وما بعدها.

68- المرجع السابق، ص ٨٨.

69- راجع المبحث الذي أنجزه ماجد السامرائي بعنوان «الرائي المعاصر» ضمن كتابه «تجليات الحداثة» ص ٩ وما بعدها.

70- يمكن، للوقوف على التتبع المرجعي لهذه الإشكالية، مراجعة دراسة بنيس: «من الرؤيا إلى التخييل» ص ٣٦ وما بعدها، وفيها الفحص المرجعي لبذور الوعي الرؤيوي لدى أدونيس في المرجعية الشعرية والثقافة الفرنسية والعربية معا.

71- المرجع السابق، ص ٤٦. والواقع أن الجرجاني يحدد المعنى التخييلي بقوله: «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي... وبأنه مفتن المذاهب، كثير المسالك، يكاد لا يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا» وهو «ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى». انظر معالجة بنيس ص ٤٥، وأدونيس الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٨، جـ ٣ «صدمة الحداثة» ص ٢٨٧ ، ٢٩١م. وقد تعرض لمفهوم الجرجاني المفرق بين العقلي والتخييلي ضمن كتابه «سياسة الشعر»، دار الآداب، ط ٢، ١٩٩٦، ص ١١، كما ينبغي التنويه إلى أن دراسة عبدالقاهر للتخييل تأتي ضمن كتابه «أسرار البلاغة» ص ٢٣٩.

72- راجع دراسة: محمد زكي العشماوي التي بعنوان «نظرية الخيال عند كولردج» ضمن كتابه «قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث»، دار النهضة العربية، بيروت، من دون تاريخ، ص ٦٣ وما بعدها.

73- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧١، ص ١٣٢ ويمكن العودة في هذا الشأن إلى دراسة بنيس المشار إليها آنفا، ص ٤٥.

74- يمكن مراجعة النص كاملا في الملحق الذي أثبتته «أسيمة درويش» في دراستها «مسار التحولات»، ص ٣٠٦ وما بعدها.

75- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط ٢ ، ١٩٩٦، ص ٢٠.

76- المرجع السابق، ص ١٢٧.

77- المرجع السابق، ص ١٢.

78- راجع دراسة عبدالعزيز بومسهولي، الشعر والتأويل - قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٦، ص ١٠.

79- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، جـ٣، ص ٧٩.

80- أسيمة درويش، مسار التحولات، ص ٢٣.

81- عبدالله الغذامي، تشريح النص، ص ٧٩.

82- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٩، ص ٩٥ - ٩٦ وفي هذا الصدد نوصي بمراجعة «الخلاصة» التي أنجزتها أسيمة درويش في ختام دراستها لقصيدة «هذا هو اسمي» ص ٣٠٣ و٣٠٤.

83- أسيمة درويش، مسار التحولات، ص ٢٤٧.

84- أدونيس، سياسة الشعر، ص ٥٩.

85- المرجع السابق، ص ٥٤.

86- نوصي هنا بمراجعة معالجة محمد بنيس لتأثر أدونيس بالحداثة الأوروبية في صياغة هذا المصطلح وبخاصة عند رولان بارت في كتابه «درجة الصفر في الكتابة»، انظر ص ٥١ وما بعدها.

87- المرجع السابق، ص ٢٠.

88- عبدالله الغذامي، تشريح النص، ص ١٠ ، ١١ بتصرف.